

ARTE, REPRODUTIBILIDADE, CONSUMO E OUTRAS MODERNIDADES DEVORADORAS¹

Nadia Virginia B. Carneiro²

RESUMO: A partir de uma provocação sobre a relação entre Arte, Consumo e trabalho na contemporaneidade, trazida por alunos do 3º ano do Colégio Oficina, na cidade de Salvador-Bahia, retomo conceitos fundamentais do campo da Estética para inverter o olhar e enxergar, do ponto de vista dos artistas, o modo como reagiram às promessas da Modernidade e às transformações que marcam a vida contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Modernidade; Consumo; Contemporaneidade.

ABSTRACT: From a provocation about the relationship between art, consumption and work in contemporary society, brought by students of the 3rd year of Colégio Oficina in the city of Salvador, Bahia, I return basic concepts of aesthetics field to reverse the look and see, from the point of view of the artists, the way they reacted to the promises of modernity and the transformation that marked the contemporary life.

KEYWORDS: Art; Modernity; Consumption; Contemporaneity.

Aconteceu que pegou fogo nos bastidores de um teatro. O comediante veio advertir o público. Pensaram que fazia humor e o aplaudiram; ele insistiu; riram-se mais ainda. É assim, eu penso, que terminará o mundo: na alegria geral de pessoas risonhas que acreditam numa farsa.

Kierkegaard

Eu sou filósofa de formação e apaixonada por imagens, as imagens das palavras, das obras de arte, do vídeo, do cinema, da fotografia, do olhar... Eu vim aqui hoje conversar com vocês sobre essas coisas que são formas de representação do nosso mundo, são conceitos. Conceitos são pensamentos transformados em generalizações. São representações, compreensões que nos ajudam a dar conta das coisas fazem parte do mundo humano. Ajudam a fazer presente o ausente e a explicar muita coisa e até a nós mesmos. Mas como quase tudo nessa vida, as representações e os conceitos, por serem construções e invenções, envelhecem, caducam, perdem a força e não conseguem mais acompanhar a passagem do tempo e as mudanças. Não se preocupem, não vou aborrecê-los com teorias nem com argumentações complexas sobre como a filosofia pensa o mundo da arte. Proponho outro caminho, que tal perguntarmos a arte como ela pensa o mundo? E, se o tema é **“Da sociedade do trabalho a sociedade do consumo e do lazer”**, sinto que preciso colocar algumas coisas nos seus devidos lugares e libertar outras que parecem aprisionadas....

Enquanto observam imagens que aparecerão na tela, misturadas, fora de contexto e soltas no tempo e no espaço, de propósito, vou fazer um recorte meu, particular, sobre como o universo das artes sentiu e expressou os tempos modernos e a contemporaneidade na relação com o trabalho, o consumo e o lazer.

Com todo cuidado filosófico que esse tema exige, devo “começar do começo”, quero dizer, devo definir o que entendo por Arte. Os gregos tinham muitas palavras para dizer o que era arte: A palavra “*TECHNE*” expressava a capacidade humana de fazer, de executar bem alguma coisa. A palavra “*ARS*” vem do latim. Para os gregos, arte era ofício, era artesanato, fazia parte da vida. A arte, como conhecemos hoje, na Grécia antiga, não tinha um fim em si mesma, não era um fazer separado e servia a vida cotidiana e a um desejo, uma necessidade, e ideal de beleza. O termo *Techne* só não era usado para distinguir um outro fazer, o fazer da *POIESIS* que significa um fazer criador, propriamente artístico. É loucura, mas acho que posso dizer que no princípio da nossa civilização, da nossa herança cultural mais forte, a grega, não havia arte tal como conhecemos hoje, a arte era parte integrante da vida, a arte era ofício, era trabalho, era um modo (grego) de estar no mundo. Talvez a gente tenha perdido isso no meio do caminho... Mais tarde podemos retomar esse significado de arte e de trabalho para buscarmos explicar o que acontece com nossa sociedade hoje.

Antes de chamarmos o nosso mundo de agora de pós-moderno, fomos modernos. Mas o que é ser moderno? O que foi a modernidade? Moderno, Modernidade, Moda, Modernismo, estes termos ou conceitos têm TUDO em comum. Paradoxalmente, “moderno” carrega uma contradição interna, significa, ao mesmo tempo aquilo que há de mais atual, ou seja, o novo e, ao mesmo tempo a morte prematura, súbita ou anunciada de tudo, porque tudo que é moderno já nasce com prazo de validade vencido. Nada pode ser moderno e existir para sempre, o que é moderno tem de passar, tem de dar lugar a algo ainda mais moderno. Tudo que é moderno é de primeira e última geração, tudo que é moderno já traz em si o germe da degeneração, ou seja, já é por princípio obsoleto. O universo frenético da moda (vestuário, celulares, carros, sapatos) é o melhor exemplo da dinâmica da modernidade

A ideia de Progresso e a promessa de Felicidade alcançáveis pelo primado da Razão humana encontram um terreno fértil e promissor na modernidade, para florescer, foi preciso pôr em marcha uma outra revolução, não mais do pensamento, mais da ação do homem sobre o mundo: uma revolução dos modos de produzir, vender e consumir trabalho, a partir da Revolução Industrial e de uma revolução social no ritmo dos “tempos modernos” que se iniciavam, não para todos, para poucos e que traziam como “motor” muita pressa! A Modernidade inaugurou um novo dilema para nós seres humanos: a tal promessa de felicidade atrelada ao aperfeiçoamento da técnica e a aposta num futuro que devorava o presente e não se sabia bem quando ia chegar e quanto vai custar. Agora já sabemos.

Gosto de alguns filósofos, artistas, especialistas e observadores que contabilizaram por antecipação o custo/benefício de pisar fundo no acelerador de um veículo que não tinha freios chamado Modernidade. Eles identificaram os efeitos colaterais que sentimos até hoje.

Lewis Mumford, na obra “Arte & Técnica” (1986), levou ao extremo a atitude de resistência às inovações técnicas, defendendo a ideia de que a técnica é a principal responsável pelo embotamento da sensibilidade humana através de seu poder e efeitos negativos. Numa coisa ele está certo, dizia que o

grande problema do nosso tempo é restaurar o equilíbrio e a integridade do homem moderno: dar-lhe a capacidade de comandar as máquinas que criou, em vez de se tornar seu cúmplice impotente e vítima passiva; recolocar bem no âmago da nossa cultura aquele respeito pelos atributos essenciais da personalidade, a sua criatividade e autonomia, que o homem ocidental perdeu no momento em que se demitiu da sua própria vida para se concentrar no aperfeiçoamento da máquina (Mumford, 1986: 16).

A relação entre arte e técnica tinha mudado mundo desde os gregos, o enfoque agora era reiteradamente dicotomizador afirmando que ambas, embora estivessem harmonizadas na antigüidade, tornaram-se drasticamente irreconciliáveis desde a era industrial que, de certo modo, freou a liberdade criadora na rotinização e monotonia da máquina, separando sensibilidade e razão?

Na mesma linha de pensamento, Jean Baudrillard (1992:59) retomou a síndrome do horror às máquinas enfatizando que, se os homens as criam “é porque, no íntimo, descreem da própria inteligência ou porque sucumbem ao peso de uma inteligência monstruosa e inútil (...)”. Baudrillard dirige sua crítica à inteligência artificial proporcionada pelo computador e acredita que com ela o homem substitui a vivência real com o mundo através da virtualidade da tela, permanecendo “imóvel diante do computador, faz amor pela tela e faz cursos por teleconferências”, tornando-se na sua ótica, “um deficiente motor, e provavelmente cerebral também” (1992: 60). Prevê ainda que a inteligência artificial e seus suportes técnicos se tornarão a prótese de uma espécie da qual as ideias terão desaparecido (1992: 60) e, nostalgicamente, argumenta que a inteligência artificial “é sem inteligência, porque não tem artifício. O verdadeiro artifício é o do corpo na paixão, do signo na sedução, da ambiência nos gestos, da elipse na linguagem, da máscara no rosto, da tirada que altera o sentido, e por esse motivo é chamada tirada inteligente” (Baudrillard, 1992: 60). Exageros à parte, até que ele tem razão...

Mas, voltando a questão de a técnica ou qualquer tecnologia ser maléfica ou benéfica, McLuhan (1974: 26) já dissera que ela pode fazer tudo, menos somar-se ao que já somos. Ele

foi o estudioso que considerava os meios as extensões do homem. Pierre Levy (1993: 191), seguindo esta mesma linha, acredita que a oposição entre homem e máquina não pode ser tão radical. Segundo ele, não se trata de colocar “a sociedade dos humanos de um lado, e a raça das máquinas de outro”.

Ótimo, mas essa discussão toda sobre Arte X Técnica me fez lembrar da reflexão de M. Heidegger sobre a questão da técnica. Para Heidegger o problema da técnica ou a questão da técnica não é/era técnico, mas filosófico. A essência da técnica não é técnica, é da ordem de uma compreensão da técnica como parte de nossa condição, como destino assim como pensavam os gregos. Pensar a arte é pensar a nossa relação com a técnica ou mais especificamente, seu modo de ser na contemporaneidade — a saber — a tecnologia.

Já Adorno, quando trata da questão da técnica, também está preocupado com outras implicações para além da submissão ao poder das máquinas. Ele acredita que o desenvolvimento da técnica na sociedade industrial se tornou tão racional quanto um poder dominador onde a “tecnificação, braço prolongado do sujeito dominador da natureza, aliena as obras de arte de sua linguagem imediata” (Adorno, 1982: 76). O importante nas reflexões sobre a arte na era da técnica, segundo Adorno, não seria tanto “a adequação da arte ao desenvolvimento técnico quanto a modificação das experiências constitutivas, que se sedimentam nas obras de arte” (1982: 246). Nenhuma obra pode prescindir de uma técnica, no entanto, diz ele, continua válido “o juízo de que a obra de arte estritamente técnica fracassou e as que renunciaram à própria técnica são inconsequentes. Se a técnica constitui a substância da linguagem da arte, ela liquida no entanto a sua linguagem; não pode subtrair-se a tal” (1982: 245). Adorno lembra

que não se deve fetichizar na arte o conceito de força produtiva técnica, pois desse modo “a arte torna-se um reflexo daquela tecnocracia que é uma forma mascarada de dominação sob a aparência de racionalidade. Toda vez que a obra de arte se entrega ou se submete a esse tipo de racionalidade, ela deixa de ser arte e se torna o seu contrário, isto é, mercadoria já no domínio do que ele chama de “indústria cultural”, termo Indústria cultural foi utilizado pela primeira vez 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno; em oposição ao termo *Cultura massa*.

No fim, Adorno oscila entre acreditar que a arte é possível ou em negá-la, porque para ele, o grande dilema é saber se e de que maneira a arte é possível. Uma coisa é certa, a arte, “enquanto forma de reação antecipadora, já não pode — se é que alguma vez conseguiu — anexar-se a natureza virgem, nem a indústria que a mutila; a impossibilidade das duas coisas é, sem dúvida, a lei oculta da inobjetividade estética” (Adorno, 1982: 246).

Pois é, os tempos modernos não foram fáceis! Mas tiveram um toque de fascinação. Para começar, a vida simples e monótona de cidade pequena foi substituída por uma vida complexa e anônima numa metrópole habitada por uma multidão de estranhos se esbarrado pelas ruas e avenidas, espremendo-se nos bondes, primeiro puxados e cavalo, mais que rapidamente passaram a ser movidos a cavalos (de motor). Acrescente-se a isso uma vizinhança cordial, com um que de hostilidade gratuita que beirava a antipatia em um mundo onde tudo e todos pareciam estranhos e suspeitos... G. Simmel (1976), em a Metrópole e a vida mental, primeiro texto de análise sociológica da nascente vida urbana, ele descreve o comportamento dos indivíduos e a reação da mente aos estímulos da vida moderna. Fala de uma “Atitude Blasé” para nomear a apatia de quem não suporta o excesso

de informação que a cidade grande impõe a todos. Agora tempere tudo com crimes, vítimas e detetives. Foi na grande metrópole que surgiu o primeiro serial killer do mundo, Jack o Estripador (Jack the Ripper). Um sujeito não-identificado que agiu no miserável bairro de Whitechapel em Londres lá pelos anos de 1888. O nome *Jack, the Ripper* foi tirado de uma carta enviada por alguém que se dizia ser o assassino, publicada nos jornais na época em que os crimes aconteciam. Jack fez sucesso, estrangulava suas vítimas, sempre prostitutas que transitavam em ruas desertas e pouco iluminadas de Londres. Ele desafiou a polícia de então que nunca conseguiu captura-lo. É nessa época que surgem os contos de terror e suspense, os folhetins com novelas publicadas em capítulos, o gênero crônica, Personagens de histórias célebres como “O médico e o monstro de Stevenson, Sherlock Homes de Sr. Conan Doyle... O Cinema ainda não tinha sido inventado. Oficialmente, só em 1895 é que os Irmãos Lumière, num clima de vida agitada, perigosa e excitante na Paris do fim do século XIX, reservaram a um pequeno e seletor público a primeira sessão do cinematógrafo (cinématographe) com entradas pagas, no dia 28 de Dezembro do mesmo ano no *Grand Café*, situado no *Boulevard des Capucines*. A projecção das imagens em movimento da *chegada de um Comboio à Estação* teve forte impacto sobre o público presente e influenciou a cultura popular da época. A era da reprodutibilidade técnica introduzira, há muito, não só a fotografia, para multiplicar a imagem do mundo, mas também a imprensa, para multiplicar a palavra antes apenas guardada na memória ou dispersa na fala. E, embora muito se tenha discutido sobre a perda da “aura” da obra de arte, questionado a respeito de a fotografia ser ou não uma arte, por esta se realizar supostamente pela substituição do olho humano pela objetiva

da máquina o que de fato viria modificar definitivamente a ideia de arte seria justamente o cinema, que para Benjamin é

a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Benjamin, 1993: 192).

Bem, pelo que vimos até aqui, na modernidade a divisão do trabalho despersonalizou a arte do fazer do artífice, transformando toda atividade em produto e parte de uma engrenagem muito maior e alienante. Fora do mundo do trabalho um modo de vida urbana acelerado e anônimo inaugura novas formas de sociabilidade. Em “O homem das multidões”, famoso conto de Edgar Allan Poe, ele descreve o comportamento do indivíduo moderno que se acostuma com a vida urbana de Londres no começo do século XX. Cheio de curiosidade e espanto diante da rua e seus tipos, um homem observa através da vidraça do café de um hotel o movimento da multidão de passantes, em quanto lê o jornal, toma café e também presta atenção ao burburinho de outros indivíduos que privam do mesmo espaço. A multidão, como uma maré, aumenta e diminui, atrai e assusta. A solidão parece pesar sobre cada passante, mais preocupados em abrir caminho na multidão sem levantar o rosto e fixar os olhos nos outros transeuntes. Não muito longe dali, a Paris do começo do século XX, segundo o poeta Baudelaire era o lugar perfeito para o *flâner*, um tipo urbano totalmente avesso a

sociedade do trabalho. Acordava tarde, não fazia nada o dia inteiro e se sentia muito à vontade e interessado ao que se passava pelas ruas e galerias da cidade. Esse mesmo tipo de experiência ou sentimento da transitoriedade da vida moderna parece ter inspirado Pixinguinha em 1917 (música) e João de Barro (Braguinha em 1937) na música Carinhoso: “Meu coração, não sei por quê/Bate feliz quando te vê/E os meus olhos ficam sorrindo/E pelas ruas vão te seguindo/Mas mesmo assim foges de mim(...)”.

Penso em muitos artistas... Poderia passar o dia todo citando... Kafka e seu personagem metamorfoseado em inseto repugnante na obra “A Metamorfose” (1912). O que é? Pesadelo ou despertar? O que fazer? O que acontece quando uma pessoa comum se vê, de repente, como figura tão monstruosa? E Proust (1913), em busca de um tempo perdido da sua infância, um tempo eternizado em pura duração? Machado de Assis em O Alienista (1881); Dom Casmurro (1900) e sua Capitu com olhos de ressaca... Pensar a arte em um mundo em transformação, é pensar em experimentação.

Na poesia, em reflexões anteriores (carneiro, 1996), apontei Mallarmé como um marco decisivo para toda uma geração de poetas que, depois dele, também ousaram, agindo e reagindo às novidades que nasceram com a modernidade, tais como os meios de comunicação de massa (jornal, rádio), que traziam consigo a simultaneidade das informações no mundo, a eletricidade e a velocidade que as máquinas e os primeiros automóveis introduziam. Além de reagir ao seu tempo, Mallarmé, com seu poema-constelação “Lance de Dados”, ousou sobretudo

denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da

pintura e os modernos meios de comunicação, do ‘mosaico jornal’ ao cinema (ao qual Walter Benjamin atribui, justificadamente, tão grande importância) e às técnicas publicitárias (Campos, 1991: 27).

Se a poesia de Mallarmé nasceu no final do século XIX, quando o avanço da técnica, em todos os setores, impunha um novo ritmo à sociedade, e a vida urbana se acelerava, se modernizava, ele também era um homem da metrópole moderna, e como tal, era alguém que então se acostumava com as possibilidades que a técnica ampliava e, ao mesmo tempo, assustava-se com esse poder transformador. O poema “Um lance dedos” é uma obra emblemática do processo de autonomia irreversível da arte experimentada também na poesia naquele momento; uma reação ao que ocorria em volta, pois, com o advento da fotografia, “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária” (Benjamin, 1993: 171), a crise na arte se evidenciou, girando em torno da questão da autenticidade, da autonomia e, mais profundamente, em torno da própria definição do que seria arte dali para frente. Essa crise na arte, na compreensão de Benjamin, “só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes”, reagindo ao “perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte” (Benjamin, 1993: 171). Desta teologia negativa da arte, resultou “uma arte *pura*, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva” (Benjamin, 1993: 171). Vale ressaltar, como frisa Augusto de Campos, ao criticar as “abordagens negativas, viciadas por esquematizações e slogans (‘poesia pura’, ‘arte pela arte’)” que Mallarmé preferiu definir o seu marginalismo de poeta, “com uma expressão extraída do vocabulário econômico-social, a palavra ‘greve’, emblemática da luta de classes” Assim dizia Mallarmé, citado por Campos: “A atitude do poeta em

uma época como esta, onde ele está em greve perante a sociedade é pôr de lado todos os meios viciados que se possam oferecer a ele. Tudo o que se lhe pode propor é inferior à sua concepção e ao seu trabalho secreto” (Campos, 1991: 27).

Este era sentimento de estranhamento e recusa do escritor modernista em submeter a sua obra aos ditames do capitalismo, que transformara tudo em mercadoria, com um valor de troca que se somava a uma “busca da originalidade escritural e da obra dotada de um estilo individual de autoria” que se tratava, na verdade, da “busca de uma ordem para a estética e para a vida social”, nova ordem “que se opõe à adaptação do artista à desordem cultural da tarda-modernidade, ou, o que é dizer o mesmo, se coloca como solução para a desorientação do artista frente à nova ordenação da realidade” (Menezes, 1994: 71) submetida à produção industrial e a um cotidiano massificante agravado pelo

avanço frenético de novidades técnicas e científicas, a natureza passageira dos gostos e do comportamento, enfim, daquele complexo de expressões culturais que Baudelaire já definia na moda, a frivolidade da nova cultura de massa, que propõe a fusão da estética com o divertimento, nivelando aquela neste e rompendo com as esferas da alta e da baixa, a transformação da obra de arte em mercadoria num sistema de consumo voraz e superficial que engole a obra de arte, todos são dados que dão aos modernistas uma noção de transitoriedade dos valores e uma sensação de incômoda inadequação do escritor na sociedade tardo-moderna (Menezes, 1994: 71).

Mallarmé e outras vanguardas, confirmavam que uma das tarefas mais importantes da arte, como afirmou Benjamim, “foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento

integral só poderá produzir-se mais tarde”. Toda forma de arte, completa ele, “aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte” (Benjamin, 1993: 190). Benjamin acertou: o sonho de Mallarmé, esboçado em *Un coup de dés*, foi realizado. As

máquinas contemporâneas parecem fadadas a realizar e difundir amplamente o projeto construtivo das vanguardas históricas, esse sonho de poder concretizar um dia a representação do movimento, do virtual, do simultâneo, do instantâneo e do eternamente mutante.

Foi uma solução radical que o Cubismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, o Futurismo, o Expressionismo e o Surrealismo encontraram, repudiando o Impressionismo que vigorava naquela época. Assim, na “pintura destrói os valores pictóricos, na poesia sacrifica cuidadosa e consistentemente as imagens, e na música prescinde da melodia e da tonalidade”, tornando-se uma arte deliberadamente feia numa “fuga angustiada de tudo o que é agradável e dá prazer, de tudo o que é puramente decorativo e atraente” (Hauser, 1982: 1119).

O Dadaísmo é o primeiro desses movimentos. Nasceu em tempos de guerra e por isso protesta contra ela e todas as formas prontas e gastas da linguagem, tal como ocorrera desde o romantismo de Mallarmé, o que, em certo sentido, demonstra que, basicamente, “toda a evolução em literatura consistira numa controvérsia com formas tradicionais e convencionais da linguagem, de modo que a história literária do século passado é até certo ponto a história de uma renovação da própria linguagem” (Hauser, 1982: 1120). Mas, como toda regra tem sua exceção, o Dadaísmo buscou de forma radical não um possível equilíbrio entre a tradição e a vanguarda e sim a destruição total dos clichês lingüísticos tradicionais. O fato de se utilizarem dos mesmos

elementos gastos que tanto criticavam poderia, à primeira vista, levantar suspeitas de uma flagrante contradição, mas a estratégia buscada era mesmo a de minar por dentro o objeto de negação — a linguagem — subvertendo-o ao limite. Em termos de suporte, as experiências dadaístas, assim como as do Surrealismo, que se derivou do primeiro, por si só já sugeriam uma superação do suporte-papel tradicional, uma vez que os meios utilizados para realização das obras eram, entre outros, as *performances*, que quando se tratava dos dadaístas nada tinham a ver com recitações convencionais de versos, mas com atitudes escandalosas que sempre terminavam em tumulto; e a *colagem* literária, poemas compostos de recortes, os mais diversos, retirados de revistas e distribuídos ao acaso, ou até de palavras soltas retiradas aleatoriamente de dentro de um chapéu, numa atitude caótica deliberada, a fim de não apresentar nenhum modo organizativo detectável destruindo qualquer sinal de comunicação.

Do outro lado do mundo, na antiga União Soviética, a poesia de Maiakóvski tinha muitos pontos em comum com o Surrealismo. Rejeitava a ideia de o artista ser alguém especial, diferente dos demais e era simpático a utilização dos recursos da técnica do cartaz e da oralidade através dos meios de comunicação disponíveis em sua época como o rádio. Mesmo tendo escrito que estava “preso ao papel com o prego das palavras” (final do poema “Flauta-vértebra”), estava interessado em desenvolver novas formas de escritura como os *slogans*, por exemplo. “Maiakóvsk, no poema “O poeta-operário” também acreditava que “as novas condições do mundo moderno obrigam à busca de outras formas de arte” (Schnaiderman, 1971: 59)

“Quem vale mais:

O poeta ou o técnico que produz comodidades?

Ambos!
Os corações também são motores.
A alma é poderosa força motriz.
Somos iguais”

Falar do experimentalismo das vanguardas ou das invenções estilísticas de artistas, é falar de um modo de formar, um modo de criar, é falar de uma escritura que ousou inventar uma técnica não apenas como revolta, ou ruptura crítica, mas antes, como necessidade e característica mesma da dinâmica do processo artístico. O fim das vanguardas por incrível que pareça, não significou a falência de um projeto de crítica e busca constante de emancipação da sociedade através da arte. Mas, ao contrário “vitória das vanguardas é a sua derrota e seu desaparecimento”, pensa Philadelpho Menezes (1994: 167). Para ele, basta olhar para os lados

e examinar a moda, as construções, o urbanismo, o design dos objetos industriais, a pintura das galerias e museus. Todos possuem as marcas daquelas experimentações efetuadas pelas vanguardas nas primeiras três décadas do século. A assimilação pela cultura mediana desses elementos nada mais seria do que um efeito último pretendido pelas próprias vanguardas, isto é, a conquista do poder representada pela ampla difusão de seus princípios e sua influência determinante na configuração dos padrões de gosto e de sensibilidade, estendidos largamente sobre todas as manifestações cotidianas (Menezes, 1994: 167).

Numa sociedade assim, a tendência e destino das vanguardas seria o total esvaziamento de sentido. As vanguardas nasceram e tiveram sua função, mas, numa sociedade como a contemporânea, onde

a homogeneização, o nivelamento, a desdiferenciação das esferas da produção cultural, regidos pela íntima associação da informatização com a indústria do divertimento, ou, da tecnologia com a estética, dissolvem as fronteiras entre os níveis da cultura e os campos do conhecimento, onde as contradições parecem se anular para dar lugar a uma convivência pacífica das ambiguidades, a vanguarda teria perdido sua razão de ser e seu habitat (Menezes, 1994: 166).

Mas, o principal abalo que o espírito vanguardista provocou na arte foi, no fim das contas, no âmbito mesmo de seu conceito, na definição de obra de arte quando trouxe para o fazer artístico produtos, técnicas e meios não pertencentes tradicionalmente à esfera artística. Essa crise se estende aos conceitos de arte e de estética e “desemboca no slogan da morte da arte, proveniente do niilismo do século XIX, instalando-se definitivamente como elemento central do pensamento pós-moderno” (Menezes, 1994: 168). Ou seja, a arte contemporânea, de Marcel Duchamp, levando para o museu objetos não artísticos, a ousadia da arte conceitual, da arte digital ou até a chamada *body art*, por exemplo e, não nos esqueçamos da genialidade de Andy Warhol e sua lata de sopa Campbell's e outras obras intrigantes para o público, para os críticos e para os estudiosos. O que esses artistas querem dizer? Talvez nada. Mas, certamente tornaram a pergunta “O que é Arte?” mais direta, agressiva, urgente. De algum modo, eles comunicam o desconforto, a estranheza ou recusa de viver numa sociedade pautada pelo consumo.

Tudo nos leva a crer que esse projeto de felicidade “vendido” pela modernidade, gestado no seio de uma sociedade de consumo, fracassou e, só podia, pois deu à luz a uma felicidade efêmera em forma de produto pronto para

consumo imediato, supostamente, para todos os gostos. O problema é pagar o preço exorbitante de algo que cheira a autodestruição... Hoje, o nosso modo de viver poder ser definido pela forma como consumimos. Vivemos entre o comprar e o descartar. Pensando assim, nosso lema poderia ser “Conhece-te a ti mesmo vasculhando o próprio lixo!”

NOTAS

¹Texto adaptado de palestra apresentada no Colégio Oficina — Salvador-Bahia, durante o CONESCO 2014.

²Profa. Dra. Da Universidade do estado da Bahia — UNEB. nadicidade@outlook.com

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1982.

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. In: Obras Escolhidas volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. A Transparência do Mal. Ensaios sobre fenômenos extremos. São Paulo: Papiros, 1992.

CAMPOS, Augusto. H, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CARNEIRO, Nadia V. B. “O Poema na era dos suportes tecnológicos — Repercussões do “sonho” de Mallarmé na produção poética brasileira contemporânea”. Dissertação de Mestrado Facom/UFBA, 1996.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Tomo I I São Paulo: Mestre Jou, 1982.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MUNFORD, Lewis. *Arte e Técnica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.

POE, Edgar. “O Homem das Multidões”. In: Histórias Extraordinárias. São Paulo: Cultrix, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski Através de Sua Prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a Vida Mental”. In: *O Fenômeno Humano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.